Nas Asas da Canção: Impressões sobre a Arte Vocal dos Índios Suyá *

RAFAEL JOSÉ DE MENEZES BASTOS

De alguns anos para cá, a música vem cada vez mais se evidenciando como tema de funda relevância na etnografia dos índios das "terras baixas" sul-americanas. Neste sentido, progressivamente, mais e mais estudos vão aparecendo sobre este objeto de investigação, realizados com perspectiva musicológica ou não. Tal tendência, muito embora ainda esteja longe de cobrir toda a extensão da temática em análise, já é considerável, sendo uma resposta altamente animadora dos etnógrafos à constatação — que já vem dos tempos dos "cronistas coloniais" — do lugar privilegiado que a música ocupa nessas sociedades.[1]

É dentro deste quadro que se inscreve parte extremamente importante da obra do Professor Anthony Seeger (principalmente: 1977, 1980a, 1980b e 1981) e, especificamente, o seu recente disco sobre a música vocal dos índios Suyá, objeto destas reflexões. Músico de talento — isto dentro do contexto de uma família especialmente musical[2] — e antropólogo de grande acuidade, o Professor Seeger, de 1972 para cá, vem realizando no Brasil um trabalho de impacto seminal para o tema aqui em

---

* *Música Indígena: A Arte Vocal dos Suyá.* Seleção de gravações fonográficas realizadas em 1972, 1976 e 1978 por Anthony e Judith Seeger na aldeia Suyá, Parque Indígena do Xingu. 1 LP de 12", 33 1/3 rpm. Tacape, Série Etnomusicologia, estéreo, T 007 (1982). Fotografias, textos e notas de A. Seeger.

1 Mellati (1983) e Seeger e Viveiros de Castro (1980) incluem listas bibliográficas sobre o tema em apreço. Menezes Bastos (1982) aborda o mesmo de maneira genérica, extravasando o limite das sociedades indígenas. Camêu (1977), entre outros assuntos, trata do objeto à luz da etnografia dos "cronistas coloniais".

2 Além do Professor Anthony Seeger, como membros ilustres da família, posso lembrar os nomes de Pete Seeger e Charles Seeger, este último sendo de fundamental importância para a teoria musicológica.

consideração, trabalho este de relevância fundamental também para a formação de toda uma geração de jovens antropólogos voltados para a pesquisa musical. É de notar que esse trabalho no plano do ensino não tem envolvido somente as músicas das sociedades indígenas brasileiras nem se reduzido, topicamente, ao Rio de Janeiro, onde, no Museu Nacional, o Professor Seeger ensina.[3]

O presente comentário não pretende ser aprofundado, não partindo, por exemplo, de transcrições e análises musicológicas rigorosas. Alternativamente, adotei o caminho da escuta musical atenta e continuada que, podendo ter a desvantagem de certo "impressionismo", tem, sem dúvida, pelo menos, o valor de repor o discurso da música no plano auditivo-temporal, portanto, acusmático (Schaeffer, 1966). Fique este caminho também registrado aqui, genericamente, como sugestão de abordagem aos etnógrafos que, interessados em ter a música como objeto de reflexão, por ventura não dominem as artes da fonologia e da gramática musicais.

Os índios Suyá são habitantes "não-xinguanos" — embora tradicionais[4] —, de língua Jê do Alto-Xingu, onde, na parte norte, têm sua única aldeia. Mantêm com os membros xinguanos da área relações de importância sistemática, que se manifestam desde, antigamente, a guerra e o roubo de mulheres e crianças até, mais recentemente, a sua participação nos sistemas de trocas comerciais e de matrimônio, bem como nos rituais intertribais, isto tudo passando pela sua aquisição de tecnologias e outras estruturas culturais caracteristicamente xinguanas (Simões, 1963; Seeger, 1980c, 1981). Note-se que tais relações teriam, ao que tudo indica, os Waurá (Aruak), Kamayurá (Tupi-Guarani) e Trumaí como principais intermediadores da "área do uluri", fato que lança luz, especialmente, à questão do aprendizado, pelos Suyá, de repertórios musicais (e outros) xinguanos, exemplificados, inclusive, no disco aqui comentado (Face B, faixas 1 e 2).

As seleções fonográficas constantes do disco, é bom lembrar, provêm de uma ampla amostra de cerca de duzentas horas de duração, levantada pelo Professor Seeger e sua esposa, Judith Seeger, num contexto de trabalho de campo, num espaço de tempo de "vinte meses de convívio com os índios Suyá, num período de dez anos" (vide contracapa do disco). Este fato é de extrema pertinência pois, além de muito raros, os

3 Atualmente dirigindo os "Archives of Folk and Primitive Music" de Indiana University, o Professor Seeger mantém, no entanto, vínculos com o Museu Nacional.

4 Para uma retrospectiva histórica dos Suyá, vide Seeger 1980c.

discos de música indígena brasileira têm, via de regra, defeitos congênitos quanto à fidedignidade etnográfica. Acrescente-se a essa virtude fundamental do documento a sua boa qualidade em termos fonográficos e a apresentação didática do mesmo, tudo resultando na sua caracterização como de excelente nível e, pois, de valor pioneiro no Brasil.[5]

A edição consta de nove faixas na Face A e sete na Face B, totalizando, aproximadamente, trinta minutos de gravações que procuram ser uma representativa introdução sonora à música vocal dos índios Suyá. Complementando isto, o disco traz fotografias e textos informativos na capa, contracapa e em encarte separado, versando, estes últimos, sobre as músicas das sociedades indígenas brasileiras, a sociedade e música Suyá, as condições de coleta das seleções e sobre cada uma das faixas, distribuídas em blocos integrados.

A Face A começa (faixa 1) com um canto da estação chuvosa (*Agachi ngere*), que se faz seguir (faixa 2) por um outro, da estação seca (*Kahran kasàg ngere*). Esta oposição sazonal, tão importante para a vida das sociedades tribais da América do Sul não-Andina, aqui vai se explicitar em termos de estruturas e texturas musicais bem diferenciadas. Nota-se, em primeiro lugar, uma maior fusão vocal na primeira peça, praticamente, só no início da mesma se podendo observar com maior nitidez a separação das vozes do "puxador" e de seus "acompanhantes". Tal aspecto de textura da primeira canção — de difícil descrição fonética —, no plano estrutural-formal, vai se estabelecer pela elaboração mais diversificada da mesma com relação à segunda, o que, inclusive, se faz marcar, especialmente, pela presença, na peça da estação chuvosa, de uma "coda" (em Suyá, *kuré*).[6] Trata-se, esta "coda", da secção terminal da música, elaborada, de maneira anteriormente ainda não realizada, com base nos dois motivos iniciais da peça. Note-se que tal tipo de clausura é característica do estilo musical da estação chuvosa (encarte, página 1). Essas distinções talvez mais notáveis vão se somar a outras: registro médio mais agudo e andamento mais lento na *Agachi ngere*, presença de entrechoque dos pés dos cantadores no chão, na canção seguinte etc., tudo confluindo para a evidência de duas estruturas estilísticas bem diferentes; a canção inicial, ao que tudo indica, é

---

5 Para uma lista de discos de música indígena brasileira de aquisição razoavelmente fácil vide o encarte do disco aqui comentado (página 2).

6 "Coda" (em Italiano, "cauda") é "uma passagem adicionada a qualquer composição, ou secção desta, para fornecer-lhe um sentido de finalização mais forte" (Scholes, 1975 : 119, minha tradução).

mais diversificada, nos planos da elaboração e do tratamento temáticos, do que a da *Kahran kasàg ngere.*

Em seguida, a Face A do disco apresenta uma narrativa mítica em "Português de contato" (faixa 3), secundada pela mesma em Suyá (faixa 4), o que desemboca didaticamente no canto propriamente dito da canção (faixa 5), cuja origem o mito narra. Estas três faixas (*A Origem do Canto de Guerra*) são especialmente importantes no documento em apreço por trazerem à baila, de maneira extremamente feliz, a problemática das relações vigentes entre mito e música. Tais relações são de crucial relevância teórico-metodológica, sendo particularmente fundamentais para muitas sociedades das "terras baixas" sul-americanas, não podendo, portanto, ser reduzida à mera inclusão de um (música) por outro (mito) tipo de discurso nem, também, ao plano puramente da inspiração expositiva do observador, como parece ser, primordialmente, a tendência, por exemplo, de um Lévi-Strauss (1964, 1971).[7] No caso, por exemplo, dos xinguanos, as evidências Kamayurá e Yawalapití (Menezes Bastos, 1978, 1981) mostram que mito e música estão estruturalmente ligados enquanto partes da armação seqüencial ternária que conforma o ritual intertribal: entre esses índios, esta categoria de rito tem uma "entrada" no mito, que estabelece os personagens e coisas (e as relações entre estes) originais. Como "saída", o mesmo se expressa, fundamentalmente, em termos de dança, plumária e pintura corporal, que se ocupam de dramatizar o que foi arquetipicamente mapeado pelo mito. Como um entroncamento entre esses dois subsistemas localiza-se a música, que intermedeia, através da criação de "ambiências" sonoras adequadas, as estruturas verbais do primeiro na direção das corporais do último. Esta intermediação parece indicar que as relações aqui em consideração, no caso da "área do uluri", são, basicamente, de dois tipos: imitação e transformação, condizentes, respectivamente, com as competências semânticas de referência e de sentido (*sense*, conforme Lyons, 1974). Quanto aos Suyá, o que as faixas em questão imediatamente evidenciam é a perfeita gradualidade entre as estruturas fonológicas da narrativa mítica — em Suyá, pois que isto, evidentemente, se perde na versão brasileira — e da música, o que não significa dizer, no entanto, comutabilidade. É necessário que se faça tal contenção, pois, do contrário, poder-se-ia até supor que música e mito juntos ali estão para "dizer a mesma coisa". De um lado, portanto, a gradualidade, de outro, a

---

7 Quanto à inspiração de Claude Lévi-Strauss na música, vide Menezes Bastos (1978).

irredutibilidade parecem apontar para o fato capital de que esses dois discursos não são intertradutíveis, relacionando-se, no entanto, no gradiente semântico. Esta afirmação, aparentemente óbvia, acredito que pode ser de algum valor, no sentido, sobretudo, da crítica e certas teorias "comunicatórias" do rito, que postulam a intertradutibilidade dos seus diversos subsistemas (vide, por exemplo, Leach, 1978).

O bloco integrado final da Face A inclui quatro faixas (6, 7, 8 e 9) de música da corrida de toras, prática ritual extremamente importante para os Jê setentrionais e centrais, à exceção dos Kayapó. A faixa inicial (6) deste conjunto consiste numa *Agachi ngere* (canto da estação chuvosa) cantada separadamente pelas duas metades cerimoniais, no início da pista de corrida. O estilo composicional observado para a primeira faixa desta Face do disco aqui também se verifica: grande fusão vocal, registro masculino superior, andamento moderado. No plano formal, evidencia-se a presença de somente um motivo temático na peça, reorganizado na "coda" final. Em seguida (faixa 7), ouve-se o *Ngwa laho* (Invocação do Buriti) — também dito *Ngwa langrò* —, adequado para o início propriamente dito da corrida. Trata-se de uma propiciação ao buriti, realizada em forma recitativa de "solo". Ao final da corrida, quando os corredores vão até a casa dos homens declarar sua vitória, apresenta-se o canto de *Chegada,* cantando em "solo", com um coro sendo ouvido ao longe (faixa 8). Para finalizar a seqüência, dá-se o *Encerramento da estação de corrida* (faixa 9), composto de uma *akia* (Seeger, 1977, 1980b) e da *ngàtuyi iaren* ("fala cantada dos moços") final, intermediados por choros femininos. Ao que parece, dá-se neste último momento o ponto culminante de todo o bloco, o que está especialmente marcado pelo uso de gritos generalizados e, no canto, pela dominância do registro agudo.

As duas faixas iniciais (1 e 2) da Face B documentam dois *Cantos Estrangeiros,* aprendidos dos xinguanos. Trata-se, na primeira dessas faixas, de canções do *Judnti* (beija-flor em língua Suyá), *Mahulawari* em Waurá, *Mawurawa* em Kamayurá. Este canto, para vozes masculinas e femininas, posso dizer quase que seguramente que é de origem Waurá e, na "área do uluri", é parte do ritual do mesmo nome que se dá na estação chuvosa, vinculado à investidura do beija-flor como "dono do pequi". A estação chuvosa, entre os xinguanos, é dominada por rituais intratribais, opondo-se, desta maneira, à estação seca, caracterizada por grandes festivais intertribais. Dos rituais dessa época de chuvas, grande parte está ligada à floração,

frutificação e "caída" das árvores respectivas, do pequi, isto, numa fase onde o peixe — núcleo da dieta xinguana — é já escasso. Quanto à faixa 2 (*Iamuricumã*), consiste em duas canções do rito restritivo feminino com aquele nome, oposto ao das "flautas sagradas" (*Yaku'i*, em Kamayurá), especificamente masculino (Menezes Bastos, 1978, 1979). Este canto — possivelmente também de origem Aruak — narra, no seu texto, com base em palavras chaves extraídas ao mito correspondente, a saga das mulheres primordiais que se rebelam contra a ordem masculina do mundo (vide Agostinho, 1974, para o texto do mito). É interessante notar a semelhança desta narrativa xinguana com o mito apresentado na Face A do disco, faixas 3, 4 e 5 (*A Origem do Canto de Guerra*).

Será extremamente instrutivo para o estudioso das sociedades da região do Alto-Xingu comparar rigorosamente as execuções Suyá e xinguanas desses cantos da "área do uluri". De imediato, o que se pode observar é que a versão Suyá é profundamente mais vigorosa — em termos de intensidade e carácter sonoros — que as xinguanas que conheço. Em seguida, talvez se possa afirmar como a característica estrutura musical xinguana "núcleo-periferia" (Menezes Bastos, 1978, 1980) é reelaborada pelos Suyá, em termos de uma fusão vocal muito maior. Observe-se que no Alto-Xingu, no núcleo da formação músico-coreográfica, ficam os homens de prestígio, mais velhos e especialistas em cada tipo de canto ou instrumento musical. Numa primeira periferia, ficam os mais jovens até, sucessivamente, se chegar às crianças. Em rituais sexualmente mistos, são as mulheres que ocupam a periferia. Tal estrutura resulta, sonoramente, numa perfeita distinção das diversas vozes, homens e mulheres, via de regra, cantando à oitava. Nos exemplos Suyá aqui em consideração, tal nível de maior discriminação é reelaborado, o que faz tudo resultar muito mais difuso. Uma outra observação de interesse — e isto, inclusive, porque expressamente apoiada em depoimentos de xinguanos — é que a realização, por parte desses Jê, de música da "área do uluri" soa algo arcaica, como se o processo de aprendizagem das mesmas se houvesse congelado nos tempos de guerra e de roubo de mulheres e crianças.

Nas faixas seguintes (3 e 4) ouvem-se *akia*, na primeira, de meninos, na segunda, de homens adultos. Este gênero musical, especialmente importante entre os Suyá, por se constituir numa das marcas auto-atribuídas fundamentais de sua especificidade tribal, já foi estudado por Seeger em duas ocasiões (1977 e 1980b). Trata-se de cantos individuais, antigos ou novos,

executados em "solo" ou conjuntamente, tendo, no texto, a terminação característica de *te-te-te*... A tensão aqui é o traço marcante, cada um dos cantores procurando fazer o seu canto sobressair dos demais. Coerentemente, a sonoridade das *akia* está nos agudos, superagudos e, mesmo, "falsetes". Neste sentido, note-se sua completa oposição aos *ngere* já comentados (vide, particularmente, Seeger, 1977 : 47). Tal contraste aparece especialmente na faixa 5 (*Amto Ngere*), composta de duas *ngere* em uníssono, às quais se seguem *akia*, tudo vinculado à "festa do rato". Observe-se, nas *ngere*, o predomínio dos graves, finalizados em longas durações.

Os três *Cantos de Cura* (*sangere*) da faixa seguinte (6) consistem em recitativos cujas características mais notáveis são as "falas-sopradas" (onde sempre as consoantes se fazem seguir de vogais surdas) das partes iniciais e mediais das frases, rapidamente emitidas, às quais se seguem finalizações longas e graves. Esta *gestalt* é característica de canto de cura em grande parte do mundo; entre os xinguanos, por exemplo, é o espírito dominante dos estilos — em língua Kamayurá — do *kewere* e do *payemeramaraka* (Menezes Bastos, 1983). Tenho poucas dúvidas quanto ao fato de estarmos aqui em presença de metáforas explicitamente referenciais e imitativas do sopro anímico, sopro este que é o que, afinal, esses cânticos procuram comunicar aos pacientes em processo de cura (ameaçados da perda do referido sopro).

A conclusão do disco (faixa 7) dá-se com a *Canção de Fim da Festa* (*Agachi tumu*), conjunto de canções individuais masculinas, realizadas em grupo, relacionadas à "festa do veado campeiro". Terminada esta, os Suyá, de canoa, retornam para casa. A sensação aqui predominante é a de relaxamento e cansaço, o que se arquiteta basicamente através da lentidão e lassidão com que são construídos os sons do registro médio dos cantadores, dolentemente emitidos em longas figuras. A este canto dos homens junta-se o das águas, em correnteza, roçando canoas e remos, nas asas do qual viajam, esses "Barqueiros do Xingu", de volta à sua aldeia.

Uma das questões mais relevantes da Antropologia da Música é a que gira em torno da vocação semântica dessa linguagem. Até o momento, não foi possível elaborar sobre isto senão teorias de alcance limitado.[8] Uma das dificuldades cen-

---

8 Em minha dissertação de doutorado, em preparação, realizo uma resenha abrangente sobre esta questão. Nattiez (1982), Daniélou (1978) e Imberty (1979, 1981) abordam a problemática de maneira setorial.

trais no sentido da generalização dessas teorias está em desassociar — se é que tal é possível —, na música, o lógico-simbólico do "pático" estético,[9] que aqui aparecem unidos na direção de uma realidade profunda. Dizer que "a música é a linguagem universal" é a maneira apenas etnocêntrica de formular este aparente paradoxo. Este, também, não será superado caso se afirme somente que o lógico e o "pático" do conteúdo musical geram, respectivamente — e de maneira caracteristicamente "diabólica" (Serra e Capinan, 1981) — as abordagens simbólica e estética da música. Desta maneira, a alternativa talvez mais rica de abordar a música no campo antropológico será a de entendê-la axiologicamente, a transição da cognição à emocionalidade — e, daí, como tão bem fazem os xinguanos, à motricidade — se realizando sem que se façam rupturas no objeto.

A evidência da música como tema de funda relevância na etnografia dos índios das "terras baixas" sul-americanas está relacionada não somente do ponto de vista cronológico, com a busca de modelos alternativos para a compreensão desses indígenas "idiossincraticamente metafísicos" (Kaplan, 1977). Ao que parece, aqui, não sendo o cálculo social meramente, "sociomórfico", baseia-se em noções, entre outras, vinculadas à corporalidade, de grande importância em domínios como mitologia, cosmologia, dança, pintura corporal e adereçação, música, etc (Menezes Bastos, 1980). O caminho da música, portanto — e isto, não do ponto de vista temático tão-somente, mas com todas as implicações teórico-metodológicas que, como objeto, a música oferece —, parece abrir uma alternativa efetivamente fértil no sentido da busca acima referida, não sendo, assim, casual que parte extremamente relevante da obra do Professor Seeger estude exatamente este domínio, incluindo seu disco.

Para finalizar, vale a pena registrar que o disco em consideração é o resultado de um intercâmbio criador entre músicos, os artistas Suyá que nele intervieram tendo recebido — como raramente no Brasil e no mundo[10] — os seus direitos autorais, artísticos e conexos.

---

9 "Pático" no sentido do étimo grego *páthos*, 'sentimento'.

10 Pelo que conheço, só dois discos, no Brasil, cumpriram anteriormente este desiderato fundamental: o 4.º volume da *Música Popular do Norte*, do qual constam faixas de música Kamayurá sob minha responsabilidade (Pereira, ed., s.d.) e o de Miranda (1979), que inclui arranjos vocais-instrumentais de músicas dos índios Krahó.

BIBLIOGRAFIA

AGOSTINHO, Pedro. *Mitos e outras narrativas Kamayurá.* Salvador, Universidade Federal da Bahia, 1974.

CAMÊU, Helza. *Introdução ao estudo da música indígena brasileira.* Rio de Janeiro, Conselho Federal de Cultura e Departamento de Assuntos Culturais, 1977.

DANIÉLOU, Alain. *Sémantique Musicale: essai de psycho-physiologie auditive,* 2ème édition. Paris, Herman, Éditeurs des Sciences et des Arts, 1978.

IMBERTY, Michel. *Entendre la Musique: Sémantique psychologique de la musique* (1ère. volume). Paris, Dunod/Bordas, 1979.

————. *Entendre la Musique: Sémantique psychologique de la musique* (2ème. volume). Paris, Dunod/Bordas, 1981.

KAPLAN, J. "Orientation for paper topics" e "Comments". *Actes du XLIIème. Congrès Internationale des Américanistes* (1976), simpósio: "Social Time and Social Space in Lowland South American Societies", J. Kaplan, organizadora. Volume II. Paris, Société des Américanistes, 1977.

LEACH, Edmund. *Cultura e Comunicação — A lógica pela qual os símbolos estão ligados. Uma introdução ao uso da análise estruturalista em Antropologia Social,* tradução brasileira. Rio de Janeiro, Zahar, 1978.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Le cru et le cuito (Mythologiques I).* Paris, Plon, 1964.

————. *L'Homme nu (Mythologiques IV).* Paris, Plon, 1971.

LYONS, John. *Introduction to theoretical linguistics.* Cambridge, Cambridge University Press, 1974.

MELLATTI, Júlio César. *Índios do Brasil.* 4. ed., São Paulo, Hucitec, 1983.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. *A Musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto-Xingu.* Brasília, Fundação Nacional do Índio, 1978.

————. *O "Yaku'i e o "Amurikumã": um estudo em Antropologia Econômica.* Datilografado, 1979.

————. The nucleus-periphery structure as a rationale to the genealogical conception theory of the Kamayurá Indians of Upper-Xingu (Central Brasil). Comunicação apresentada ao 79.º Encontro Anual da American Anthropological Association (1980). Simpósio: "The Body and the Self: the Concrete Philosophy of Person, Self and Society in Lowland South America". Organizadores: W. Kracke e A. Seeger, 1980.

————. Notas de Campo entre os Kamayurá e Yawalapití, 1981.

————. Músicas e Sociedades no Brasil: o Estado da Questão. Comunicação apresentada à 13.ª Reunião Brasileira de Antropologia (1982). Grupo de Trabalho: "Músicas e Sociedades no Brasil: o Estado da Questão". Organizadores: Anthony Seeger e Rafael José de Menezes Bastos, 1982.

————. O 'Payemeramaraka' Kamayurá: uma contribuição à etnografia do xamanismo no Alto-Xingu. Datilografado. A sair no volume sobre índios Tupi a ser editado por Roque de Barros Laraia e Lux Vidal, 1983.

MIRANDA, Marlui. Olho d'água. LP de 12", 33 1/3 rpm. Discos Continental, 1.01.404.195, 1979.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Les tendances de la recherche en Sémiologie Musicale. Datilografado, 1982.

PEREIRA, (Discos) Marcus, ed. Música Popular do Norte, volume 4. Discos Marcus Pereira, MPA 9355 (LP de 12", 33 1/3 rpm), s.d.

SCHAEFFER, P. *Traité des objects musicaux*. Paris, Seuil, 1966.

SCHOLES, Percy A. *The Concise Oxford Dictionary of Music*, 2nd. edition, John Owen Ward editor. London, Oxford University Press, 1975.

SEEGER, Anthony. Porque os índios Suyá cantam para as suas irmãs?, in G. Velho, org. *Arte e Sociedade: Ensaios de Sociologia da Arte*, Rio de Janeiro, Zahar, 1977, p. 39-63.

———. O que podemos aprender quando eles cantam? Gêneros vocais no Brasil Central. In *Os Índios e nós: estudos sobre sociedades tribais brasileiras* (A. Seeger, autor). Rio de Janeiro, *Campus*, 1980a, p. 83-104.

———. Sing for yor sister: the structure and performance of Suyá Akia. In N. Mcleod e M. Herndon, orgs., *The Ethnography of Musical Performance*. Norwood, Norwood Editions, 1980b, p. 7-42.

———. A Identidade Étnica como Processo: os índios Suyá e as Sociedades do Alto-Xingu. In *Anuário Antropológico/78*, Roberto Cardoso de Oliveira (direção). Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1980c, p. 156-175.

———. *Nature and Society in Central Brazil — The Suyá Indians of Mato Grosso*. Cambridge, Harvard University Press, 1981.

SEEGER, A. & CASTRO, Eduardo do B. Viveiros de. Pontos de vista sobre os índios brasileiros: um ensaio bibliográfico. In *Os índios e nós: estudos sobre sociedades tribais brasileiras* (A. Seeger, autor). Rio de Janeiro, *Campus*, 1980, p. 135-151.

SERRA, Ordep José Trindade & CAPINAN, Maria Bernadete. Brasil Carnaval. In *Anuário Antropológico/79*, Roberto Cardoso de Oliveira (direção). Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1981, p. 303-312.

SIMÕES, Mário. Os Txicão e outras tribos marginais do Xingu. In *Revista do Museu Paulista*, n.s., 14 : 76-104, 1963.